

С.А. ЛИТВИНОВА

*Санкт-Петербургский государственный университет*

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ИНВАЙРОНМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНА (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ) 1

Проблемы экологии восприятия, творчества, эстетического понимания «четвертой природы» (отходов), артификация выходят на первый план современной эстетики. Все это получает свое развитие в инвайронментальной эстетике, куда входят такие явления, как средовой дизайн и искусство среды. Данная работа посвящена сравнительному анализу этих смежных практик. *Ключевые слова:* ландшафтный дизайн, средовой подход, экологическая эстетика, инвайронментальное искусство, артификация.

Сложно представить себе жизнь безотносительно того пространства, в котором она происходит, но не просто пространства как категории мышления, а именно среды, внутри которой и разворачивается все то, что можно называть человеческим бытием. Понятие окружающей среды очень многозначно и контекстуально. Английское слово *environment* этимологически означает область, окружающую что-либо и часто смешивается с «экологией», комплексом взаимосвязей между каким-либо объектом и его окружением, с сохранением четко определенных демаркационных линий.

Несмотря на утверждение Канта о «незаинтересованности» эстетического отношения, возможность незаинтересованного эстетического восприятия среды весьма проблематична. Это объясняется тем, что при ее восприятии привычные границы художественного произведения, отделяющие его от реципиента, физическая и психологическая дистанция перестают существовать в той мере, в какой они были в классическом искусстве. Прагматистский и феноменологический анализ выявляет особую активность переживаний среды, и важной сущностной чертой инвайронментальной эстетики становится *отказ от традиционного разделения воспринимающего и объекта восприятия*. По мнению А.Берлеанта, в инвайронментальной эстетике произведения рассматриваются как часть инвайронментального комплекса, в восприятии которого доминируют переживания чувственных качеств в их *непосредственной данности*, поэтому задействованы все чувства, вся палитра ощущений, что способствуют синестезийному формированию пучка восприятий. Переосмысление сущности эстетической оценки влечет за собой изменение традиционного видения окружающей среды [7; 519-520].

Изменение природного ландшафта, связанное с ростом урбанизации, обостряет осознание его ценности, и такие проблемы, как экология восприятия, экология творчества, эстетическое освоение визуальной среды, эстетическое понимание «четвертой природы» (отходы), артификация выходят на первый план современной эстетики. Экологическое мышление, начинающее проявляться в научных разработках с 60-70х годов XX века провоцирует параллельное освещение таких, феноменов как средовой дизайн и инвайронментальное(далее инв.) искусство. Несмотря на обилие практики, методик создания, самих объектов и экспонатов, русскоязычной литературы по эстетическим проблемам средового дизайна, а именно ландшафтного дизайна, выходящего за пределы его рассмотрения исключительно в рамках садово-паркового искусства или элемента городского ландшафта не так много. А разработка теории инв. искусства, отражающей его основные эстетически принципы, в отечественной эстетике находится на самой ранней стадии.

Но прежде чем приступить к сравнению этих смежных практик, необходимо сказать о средовом подходе, определяющем их специфику. Как уже было упомянуто, в конце 60-х начале 70-х начинает происходить изменение отношения к влиянию техники на экологию, отказ от принципов конструктивизма в архитектуре, как основных. Культурная окружающая среда не менее нуждалась в осознании значимости своей органической гармонии, поэтому возникла необходимость в диалоговой форме проектирования, воплощенной в средовом подходе.

Следует отметить, что до настоящего времени нет единства в понимании смысла и основных ценностей «средового подхода». Поэтому, можно вывести основные принципы отношения к художественному формированию предметно-пространственной среды:

1. рассмотрение экологических качеств окружающей среды;
2. ориентация на человека и коллектив, как на субъектов среды; учет индивидуальных вкусов и предпочтений;
3. возможность сосуществования разных по стилевой, функциональной и ценностной окрашенности фрагментов среды;
4. повышение творческой активности субъекта-потребителя при сохранении творческой роли проектировщика[8. <http://papardes.blogspot.ru/2010/03/blog-post.html>].

Теперь можно перейти к анализу ландшафтного дизайна. В качестве его рабочего определения можно считать художественное проектирование «внеархитектурных» компонентов городского пространства с использованием материалов природы [5; 9]. Но ландшафтный дизайн не исчерпывается деятельностью по преобразованию и оформлению природной или городской среды. Это одновременно и способ организовать пространство, пребывание в котором должно необходимо сопровождаться эстетическим чувством, стремление реализовать свои творческие способности в задан

ных границах, работая с природой, не уступающей в онтологическом статусе.

В отличие от так называемого «высокого» искусства, дизайн осуществляет воздействие не через потрясение, окрыленность, а через обустройство *в существе* через то, что М. Хаидеггер назвал «умение-быть- в-мире». Поэтому можно рассматривать дизайн и как усилие создавать человеку наджитенскую опору в мире [4; 34].

Дизайнер, следующий' средовому подходу моделирует прежде всего «средовую атмосферу». *Природа* языка ландшафтного дизайнера близка языковой природе нарратива, мифа. Использование некоторых природных объектов в формировании предметно-пространственной среды не может восприниматься нейтрально. В своей работе дизайнер должен учитывать и прогнозировать не только сознательные и бессознательные ожидания адресата, но и его будущую активную деятельность в проектируемой среде Поэтому, при создании дизайн-концепции в рамках средового подхода необходимо учитывать следующие особенности:

- 1) пространство, выступающее в единстве со временем;
- 2) субъект, нераздельный с объектом;
- 3) форму, неотделимая от ее содержания;
- 4) предмет, нерасторжимый с фиксирующим его знаком [6; 11-63].

Инвайронментальная направленность искусства приобрела множество наименований, но, несмотря на это, все концепты описывают *экспериментальную работу художника с природными элементами, с использованием естественных сил культивирующихся в искусстве*. Одной из основных целей инв. искусства является *создание мест с пространственно-временным переживанием*. Множество работ инв. искусства рассматриваются так же как процесс, целью которого было *изменение отношения к окружению на индивидуальном или общественном уровне*.

По мнению Т.Джокела, инв. исследование ищет новое виденье и пытается отделиться от традиции понимания знания как силы. Часто выдвигается тезис о том, что *инв. искусство - это искусство, определяемое местом*. В основном выделяют три категории отношений между искусством и окружением: произведение искусства либо господствует над местом, в котором находится, либо является частью места, либо само определяется местом. Этот критерий «месторасположения» можно назвать контексту-альностью. Ситуация вовлеченности сознания в окружение разрешается в создании произведения инв. Искусства [1; 18-28]. Существует множество классификаций инв. искусства, целью которых является выявить его особенности и сущностные черты, но, тем не менее строгое определение инв. искусства невозможно, но необходимо отметить его сущностные черты, отличающие от других видов искусства. Событийность - неотъемлемая черта инвайронмента; произведению инв. искусства так же необходимо свойственна контекстуальность и включенность в местность. Это в свою

очередь порождает необходимость актуального переживания, то есть непосредственное схватывание, осуществляемое в сознании, восприятие как событие или ситуацию восприятия, то есть ситуативность. Но, конечно, основными будут категория топики, пространственность как конструкт сознания, открытость, как безбарьерная встроенность в природный мир и, безусловно, активное использование природных элементов.

Согласно заключению о признаках инвайронментального искусства, можно сделать выводы о тех принципах, которые будут являться для него общими с ландшафтным дизайном: 1) синестетичность;

2) контекстуальность;

3) местообусловленность;

4) работа по преимуществу с природными материалами;

5) учет мифопоэтического мышления, использование мифологем, апелляция к архетипам;

6) создание ситуации включенности.

На первый взгляд кажется, что отличает их только коммерческая основа и как раз то, что в случае инв. искусства называется «чистым» созерцанием. Поэтому, необходимо найти те линии сравнения, по которым и будет определяться их различие.

Первым полем сравнения мне бы хотелось сделать категорию пространства. Следуя трансцендентальной философии, пространство не является свойством самих по себе вещей, в нем мы воспринимаем только явления. По мнению П.Флоренского, пространство обладает первичной онто-логичностью по сравнению со средой, образное чувствуемое, мыслимое пространство первично, беспредметно, пустотно. Затем оно заполняется предметными непрерывными средами, которые отделены друг от друга. Пространство беспредметно, за рамками непосредственного восприятия, оно мыслится и чувствуется по умолчанию, в то время как вещи предметны и напрямую воздействуют на восприятие [3. <http://prometa.ru/olegen/publications/1081>]. Среда в этом отношении обладает особым статусом - с точки зрения физической характеристики это пространство, наполненное вещами, в центре которого находится реципиент, для которого все разнообразное окружение предстает в единстве восприятия. Если пространство представляет собой и внешнюю форму восприятия и некий резервуар смыслов/знаков/символов, являясь как бы неким герменевтическим кругом, то среда обладает более замкнутым характером в отношении своих внешних границ, но высокой степенью интерактивности для включенного в нее субъекта, в ней больше телесных характеристик, это всегда поле взаимодействия, от которого сложнее дистанцироваться, которое исчезает по мере удаленности из этой среды. Именно переживаемость среды, ее непосредственная соединенность с телесностью создает ощущение внешней целостности реальности. Произведение инв. искусства помещено одно

временно и в пространстве культуры, и обладает определенным топосом, но и формирует некую среду. Пространство в противопоставление среде не формируемо, так как среда и представляет собой оформленное пространство. В основании средового объекта ландшафтного дизайна уже заложена направленность на сбывание при непосредственном взаимодействии, он по природе должен состояться, в то время как событийность в инв. искусстве присуща ему уже в момент создания.

Концентрация внимания на произведении инв. искусства выше, так как оно и нацелено на притяжение зрительского внимания, остановке или перемене хода восприятия до или после, то есть оно должно быть, в отличие от среды, формируемой ландшафтным дизайном, не таким «комфортным», то есть, как бы это парадоксально не звучало, выпадать из привычного восприятия, отсылая к чему-то, находящемуся вне помещенного пространства и самого реципиента. Мне кажется, что оно должно обладать эффектом длительного действия, то есть не просто изменять эмоциональное состояние на время, не просто эмоциональный отпечаток, а действовать на ментальном уровне, пробуждая рефлектировать, оживляя те самые кантовские душевные способности, чтобы акт восприятия сам был не просто коммуникативным, но творческим.

Метафорически инв. искусство можно назвать прививкой отстраненности от аристотелевского сущего, которым как раз занимается ландшафтный дизайн. В инвайронментальном искусстве прослеживается порыв к бытию. И то и другое хочет сделать ближе человека самому себе, но на разном символическом уровне. Средовой дизайн хочет сделать культурный текст в форме коллажа символов всех времен и различных уровней, включиться, встроиться в уже существующий контекст, в то время, как инв. искусство, пытается из него вырваться (lend-art) , создать новый контекст. Но чаще всего оно стремится утвердить претензию на свое существование, показать свое родство природе не в качестве экологического феномена, а как некоего сущего, имеющего право быть частью окружения, как данности, обладающей самостоятельностью. Оно претенциозно заявляет о том, что ему для того, чтобы быть, зритель как раз и не нужен! Это можно счесть эстетическим сумасбродством с одной стороны, но с другой ответом на призывы Хайдеггера услышать так называемый глас бытия. Его укоренность задается топосом, событием создания в первую очередь, а потом уже восприятия. Но здесь так же немало противоречий, о чем явно свидетельствует совсем не экологичный и «непонимающий» ленд-арт 70х годов, получивший свое развитие в США.

Эстетическое чувство рождается ощущением достоверности, именно ощущением, переживанием, а не доказательством, как, например, в науке. В случае со средовым дизайном - опосредованная через символичность чувственная достоверность включения себя внутри некоего пространства, а в инв. искусстве - непосредственная чувственная достоверность присутств

вия при событии мира, независимого от меня. И в том и в другом случае, это не достоверность в значении объективности или достоверности происходящего на уровне рассуждения, соответствия. Научная истина, не подходит для объяснения, как и достоверность реалистического искусства, речь скорее о необходимой составляющей или критерии чувства жизни и чувства собственного существования, выходящего за рамки ощущения уровня органов чувств или рационального обоснования моего существования. Это и есть истина эстетическая, то есть истина особого чувства. Но инв. искусство хочет переживаться и в качестве удостоверения не только себя, но и мира. И если для первого (дизайн) Я взаимодействую с миром, Я в мире, то для второго есть мир и есть Я, и Мы одинаково существующие.

Подводя итоги, можно с уверенностью сказать, что современное понимание дизайна значительно трансформирует не только свое виденье объекта и субъекта, но изменяет взгляд на артефакты искусства, осуществляя их дез-артификацию, растворяя в среде, превращая само пространство во всевозможные среды. Но не следует считать это «агрессией» со стороны дизайна по отношению к искусству. «Дух» постмодерна и реалии повседневной жизни идут ему навстречу. Поэтому, так важно для понимания социальной жизни с человеком в центре, заниматься его окружением, и тем миром, в котором ему приходится существовать. В связи с этим обращает на себя внимание такое событие, как создание искусства среды - инвайронмента.

Земля, природа во всех ее ипостасях кроме статуса объекта искусства «получает» и право его субъекта наравне с человеком. Феномен инв. искусства показывает, что в человеке присутствует стремление раскрыть неизвестные творческие силы природы, сопутствующее возможности самовыражения и реализации собственного Я.

Как было показано, не существует единой теории, дающей полный анализ методов и принципов этих направлений. Но разнообразное осмысление и понимание создает новые подходы самих творческих практик. Отсутствие стилиевой обусловленности, бриколажное сознание дизайнеров и художников провоцирует постоянное движение и самобытность. Основной материал для преобразований и созидания - земля. Символически можно сказать, что художники пытаются добраться до осязаемой сущности искусства. Как эфемерный подход, так и масштабное преобразование ландшафта отражают новое отношение человека к природе, независимо от того выражают ли художники почтение перед вечностью природы, самоотчуждение и самоустранение, стремятся ли вести диалог - все это отражает новый вид отношения к окружению и себе, как неотделимой от него составляющей.

Чтобы прояснить проведенный анализ, необходимо обратиться к самим произведениям. Первое, с чего я начну, это яркий пример ландшафтного дизайна - работа известного архитектора, теоретика и дизайнера Чарльза Джен-кса

Northumberlandia (Северная богиня), сад, расположенный на севере Англии. По его мнению, необходимо замечать связи между большим и малым, между научным и духовным, вселенной и ландшафтом, «чтобы увидеть мир в одной песчинке» [2. <http://www.charlesjencks.com/#!articles>]. По заказу британской угольной компании, Дженкс создал гигантскую скульптуру богини земли, и этот проект считается крупнейшим рукотворным людским изображением на планете и, как и все его творчество, Нортумберландия наполнена космической символикой. Как считает шотландский ландшафтный дизайнер Ян Гамильтон Финли, «некоторые сады описываются как убежища, но в действительности они атакуют», можно сказать, что творчество Дженкса выражает более сложную эту позицию - его ландшафтное искусство не является столкновением природы и культуры, это самоорганизующиеся силы космоса, ведущие своеобразные диалоги с человеком. Он отмечает, что размышления о космосе и проблемы его происхождения всегда волновали людей, сдвиг в нашем сознании, другая парадигма в этом вопросе о сущем(в сравнении, например, с античной или ньютоновской), появились благодаря научному знанию о зарождении вселенной, что дало новое понимание в том числе самих себя, и это «понимание» отражено в описываемой работе. Влияние «новоуиден-ных» фракталов, спиралей, солитонных волны и многие других формы во многом сказались на облике Северной богини. Дженкс часто прибегает, например, к изображениям двойной спирали (ряд его скульптур, в том числе в его собственном ДНК-саде в Портрэк Хауз). Нортумберландия выглядит некой попыткой диалога человеческого с природным, земного с космическим. Открытая ладонь фигуры Богини Севера по христианской и буддийской традиции символизирует приветствие и служит входом на фигуру. Если совсем абстрагироваться от мысли, что это изображение человека, то на первый план выходят некоторые другие детали, например, изящные тропинки, водная поверхность похожая на зеркало, в котором отражаются окрестные ландшафты. В своей работе он часто опирается на принцип Цицерона и других мыслителей прошлого, разделявших окружающее пространство на три класса: дикая природа, сельскохозяйственные угодья и сады. Тем не менее, он считает, что, в наше время приходится все больше говорить и о четвертой ипостаси ландшафта, демонстрирующей продукты жизнедеятельности человека. Мусор и отходы, по мнению архитектора, стали четвертой природой для современного человека и являются настолько естественным, как собственное дыхание [2. <http://www.charlesjencks.com/#!articles>] И как раз Нортумберландия находится в зоне этой природы (угольные шахты), пытаясь примирить ее с первой и природой самого человека.

Следующий пример - насыпь-мол в виде спирали Роберта Смитсона, введенная из черных камней, земли и соли рассматривается как произведение инвайронменального искусства, а точнее ленд-арта. Как и многие другие создания подобного рода, она отличается от экземпляров ландшафта дизайнера степенью зрительности, то есть, по большей части человек, тем более определенная

социальная группа является реципиентом в меньшей степени, чем не посредственное окружение, она создана как будто для себя самой. При этом, осуществляясь в реальном географическом месте, занимает подлинное ментальное пространство, доступное потенциально каждому. «Винтовая дамба» Смитсона (1970г.), ставшая очень значимым произведением для самого художника, свидетельствует о тех кардинальных переосмыслениях базовых понятий скульптуры, места, пейзажа, становлении иного взгляда основополагающих для работы художника категорий мастерской, галереи, выставочного пространства. Характерными чертами, позволяющими судить об актуальности этого произведения, являются такие черты, как создание впечатления отсутствия предустановленных пределов-рамок, незавершенность, то есть наличие некой интенции к самостоятельному развитию, в чем можно заметить отношение, выходящее за рамки субъект-объектного. Природа сама раскрасила спираль в голубой и розовый(соли меди, выпавшие в осадок, микроорганизмы, населившее залив), что еще раз показывает возможность диалога с ней, не одностороннего подчинения или сопротивления, не отстраненного созерцания, и именно попытку разговора на другом языке.

\* \* \*

1. *Jokela T.* From environmental art to environmental education // In M.H. Mantere. 1995. Image of the Earth: Writings on art-based environmental education. Helsinki, Finland: University of Art and Design.

2. *Jencks Ch.* The Universe in the Landscape, Landforms by Charles Jencks, Frances Lincoln, London, 2011. <http://www.charlesjencks.com/#!articles> (дата обращения 23.03.13).

3. *Генисаретский И.О.* Художественное проектирование. К 20-летию Центральной экспериментальной студии СХ СССР. М.: Сов. художник, 1987. <http://prometa.ru/olegen/publications/1081>(дата обращения 10.02.13)

4. *Лола Г.Н.* Дизайн: опыт метафизической транскрипции. - М., 1998.

5. *Нефедов В.А.* Ландшафтный дизайн и устойчивость среды, СПб, 2002.

6. *Розенсон И.А.* Основы теории дизайна. СПб, 2006.

7. Энвайронментальная эстетика// Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В.Бычкова.— М., 2003.

8. *Раппапорт А.Г.* [Художественные проблемы формирования предметно-пространственной среды](http://papardes.blogspot.ru/2010/03/blog-post.html). М., 1984. <http://papardes.blogspot.ru/2010/03/blog-post.html> (дата обращения 18.01.2013).